Der Stil André Gides

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Wilhelm Schulz

aus Darfeld

Marburg 1929

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Als Dissertation angenommen am 13. Juli 1929.
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Leo Spitzer.
Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 1928.

Die vollständige Arbeit erscheint demnächst als Beiheft 16 der Neueren Sprachen, herausgegeben von Walther Küchler und Theodor Zeiger

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

I. Der Anteil der symbolistischen sprachlichen Neuerungen im Schaffen Gides 1

II. Der individuelle Sprachstil Gides, beleuchtet
a) an einzelnen Satzelementen, und zwar
1. an der Stellung des attributiven Adjektivs zum Substantiv 12
2. an der Stellung der Adverbien 23
b) an der besonderen Gestaltung des Satzendes . . . 26
c) an der besonderen Gestaltung des Satzanfanges . . 30

Inhalt der vollständigen Arbeit.

III. Der Sprachstil Gides, beleuchtet am Bau und an der Formung des ganzen Satzgefüges 32
a) der Höhepunkt des Satzes 34
b) die Bedeutung der Wiederaufnahme eines Wortes für das Satzgefüge 36
c) die Retuschentechnik 36
d) Doppelungen 38
e) die Bedeutung des satzverknüpfenden et 39
f) et + Relativ 41
g) der Sinn gewisser Satzzeichen 42

IV. Die Bedeutung und Verarbeitung gewisser ursprünglich „impressionistischer" Spracheigentümlichkeiten 49

V. Zusammenfassung und Einordnung 57

Anhang. Die Wortwahl bei André Gide 70

Abkürzungen:

N. = Traité du Narcisse.
N. T. = Les Nourritures Terrestres.
P. E. = La Porte Etroite.
C. V. = Les Caves du Vatican.
F. M. = Les Faux-Monnayeurs.

Bücherverzeichnis.

Werke André Gides.

[In Klammern steht das Jahr des ersten Erscheinens.]

Paludes. [1895]. Paris 1926.

Les Nourritures Terrestres. [1897]. Paris 1925.

Le Prométhée Mal Enchaîné. [1899]. Paris 1925.

L'Immoraliste. [1902]. Paris o. J.

Saül. [1902]. Paris 1922.

Prétextes. [1903]. Paris o. J.

Amyntas. Mopsus —, Feuilles de Route (1899). De Biskra à Touggourt. Le Renoncement au Voyage. [1906]. Paris 1924.

La Porte Etroite. [1909]. Paris o. J.

Oscar Wilde. [1910]. Paris o. J.

Nouveaux Prétextes. [1911]. Paris o. J.

Isabelle. [1911]. Paris 1925.

Dostoïevsky. [1911]. Paris o. J.

Le Retour de L'Enfant Prodigue, Précédé de cinq autres Traités (1907): Traité du Narcisse (1892). Tentative Amoureuse (1893). El Hadj (1897). Philoctète (1899). Bethsabé (1903). [1912]. Paris 1924.

Les Caves du Vatican. [1914]. Paris 1924.

La Symphonie Pastorale. [1920]. Paris 1925.

Si le Grain ne meurt. Im Jahrg. 1920/21 der Nouvelle Revue Française.

Morceaux Choisis. [1921]. Paris 1924.

Corydon. [1923]. Paris 1926.

Souvenirs de la Cour d'Assises. Paris 1924.

Incidences. Paris 1925.

Les Faux-Monnayeurs. Paris 1925.

Voyage Au Congo. Paris 1927.

* * *

René Lalou: Histoire de la littérature française contemporaine. Paris 1922.

H. Hatzfeld: Der französische Symbolismus. München-Leipzig 1923.

E. R. Curtius: Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. 3. Aufl. Potsdam 1923.

Viktor Klemperer: Die moderne französische Prosa. Leipzig-Berlin 1923.

— Entstehung und Eigenart der französischen Neuromantik. In: „Jahrb. f. Philologie", Bd. II (1927), S. 145ff.

Jacques Rivière: Studien (übertragen von Hans Jacob), Potsdam 1921.

Charles Du Bos: Approximations. Paris 1922.

Félix Bertaux: André Gide. In: «La Revue de Genève», Nr. 30, Déc. 1922, S. 702ff.

Georges Gabory: André Gide. In: «La Nouvelle Revue Critique». Paris 1924.

S. Braak: André Gide et l'Ame Moderne. Amsterdam 1924.

Wilhelm Friedmann: André Gide. In: „Idealistische Neuphilologie", Festschr. f. Karl Voßler, Heidelberg 1922, S. 265 ff.

J. Haas: Neufranzösische Syntax. Halle 1909.

G. Lanson: L'Art de la Prose. Huitième Edition. Paris 1908.

Elise Richter: Entwicklung der romanischen Wortstellung. Halle 1903.

— Studie über das neueste Französisch im Arch. f. das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 35 (S. 348ff.) und Bd. 36 (S. 269ff.).

Karl Voßler: Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg 1905.

— Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1922.

— Lafontaine und sein Fabelwerk. 1919.

Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft, I. Bd. Halle 1897.

Leo Spitzer: Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik. Halle 1918.

— Stilstudien. Bd. I. Sprachstile. Bd. II. Stilsprachen. München 1928.

Georg Loesch: Die impressionistische Syntax der Goncourt. Diss. Nürnberg 1919.

E. R. Curtius: Balzac. Bonn 1923.

Thibaudet: Flaubert. Paris.

Eugen Lerch: Besprechung zu K. Arnholdt: Die Stellung des attributiven Adjektivs im Ital. und Span. Diss. Greifswald 1916. In: Arch. f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 39 (1919), S. 242ff.

Eugen Lerch: Typen der Wortstellung. In: „Idealistische Neuphilologie“,
Festschr. f. Karl Voßler, Heidelberg 1922. S. 85ff.

Bemerkung: Ich habe sämtliche Werke Gides durchgelesen und durchgearbeitet. Für meine Untersuchung wurden jedoch nur die fünf folgenden herangezogen: Le Traité du Narcisse, Les Nourritures Terrestres, La Porte Etroite, Les Caves du Vatican, Les Faux-Monnayeurs. Weshalb ich gerade diese Auswahl traf, wird im letzten Teil der Arbeit dargelegt.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555603_0054

I. Der Anteil der symbolistischen sprachlichen Neuerungen im Schaffen Gides.

André Gide kommt vom Symbolismus her. Weltanschauung, Lebensgefühl und künstlerisches Wollen des Symbolismus dürfen als eine Reaktion gegen den Naturalismus und den Positivismus des vorigen Jahrhunderts aufgefaßt werden. Ein neuer Geist schafft sich neue Formen, oder vielmehr: die neuen Formen sind der notwendige und spontane Ausdruck eines neuen Geistes, sind die veränderte Physiognomie einer durch Erlebnis und Übersättigung umgestalteten Zeitseele.

Dem Naturalismus mit dem Ziele: getreue („photographische") Wiedergabe der Natur entsprach als Ausdrucksform die Prosa (im rigorosesten Sinne). Wir sprechen immer nur vom naturalistischen Roman (im Höchstfalle von einem naturalistischen Drama), niemals aber von einer naturalistischen Poesie.

Der Symbolismus, der zwischen sich und der Welt das geheime, irrationale Band symbolisch-mystischer Beziehungen schuf, konnte natürlich mit dem Werkzeug photographischer Prosa nichts anfangen. Der Symboldichter, der nur Beziehungen andeuten, Gefühle anregen will, bedarf dazu der Mittel einer vieldeutigen Kunst, die die in den Worten und in der Syntax liegenden sprachlichen Einzelformen mit dem leichten, schimmernden Gewand von Intonation, Wohlklang, Melodie und Rhythmus umgibt. Die Poesie muß also seine vornehmliche Ausdrucksform sein. Freilich ist ihr Begriff sehr erweitert. In die Poesie schließt sich ein: „der von den Symbolisten bevorzugte freie Vers, die reimlose, rhythmische Prosa, die der Symbolist nach höheren Stilkriterien indes Poesie, rhythmische, musikalische Poesie nennt"[1]). So ist es natürlich, daß da, wo man sich mit dem Symbolismus befaßt, fast ausschließlich seine poetischen Erzeugnisse zum Gegenstand genommen werden (wie es Spitzer und Hatzfeld tun).

[1]) H. Hatzfeld, der französische Symbolismus, S. 20.

Gide kommt vom Symbolismus her. Das Bezeichnende seiner ersten Schöpfungen aber ist, daß sie sich uns nicht in den eben gekennzeichneten geläufigen Formen dieser Kunstrichtung darstellen, sondern „Gide hat den Symbolismus von der Lyrik in eine Form dichterisch-philosophischer Prosa übertragen, die er Traktat nannte. Seine erste Kunstform ist der symbolistische Traktat[1])."

Der Traité du Narcisse trägt den Untertitel: Théorie du Symbole. Das ist sehr bemerkenswert für das Wesen des Menschen und des Künstlers Gide. Dieses stark Gedankliche und Logische, das sich mit den Worten Traité und Théorie verbindet, wird uns durch alle Schöpfungen Gides hindurch beschäftigen.

Es legt uns aber auch sogleich die Frage nahe: Steht denn das gedankliche Element nicht in Widerspruch zu jener Veranlagung der Symbolisten, die vermittelst der **Intuition** die geheimen „Correspondances" zwischen Ich und Welt aufdeckt? Wir müssen diese Frage im gewissen Sinne bejahen. Gide in seinen Anfängen ist nicht Symbolist reinsten Wassers. Dazu fehlt ihm zu sehr das rein lyrische Element: «La poésie proprement dite pèse d'un poids bien léger dans l'œuvre de Gide»[2]). Und wir könnten im Hinblick auf den späteren, reifen Gide den symbolistischen Einschlag in seinem Kunstschaffen, soweit wir es auf die künstlerische Formung abgesehen haben, übergehen, wenn nicht gerade Umfang und Art des symbolistischen Erbes für Gide so bezeichnend wären. Deshalb sei eine kurze Darstellung der spezifisch symbolistischen sprachlichen Eigentümlichkeiten in Gides Werk gegeben.

Ich halte mich dabei an den schon erwähnten Traité du Narcisse, weil er als erstes Werk Gides wie kein anderes über Eigenart des Menschen und Dichters Auskunft gibt, und an die Nourritures Terrestres, die wohl den Höhepunkt der ersten, durch Ideologien, Innenschau und geistige Orientierungsversuche gekennzeichneten Epoche im Schaffen Gides darstellt.

Leo Spitzer in seinem Aufsatz: „Die Syntaktischen Errungenschaften der französichen Symbolisten"[3]) hat sich mit

[1]) E. R. Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, S. 48.

[2]) S. Braak, André Gide et l'Ame Moderne, S. 17.

[3]) Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik (S. 281ff.), Halle 1918.

den „absichtlichen Neuschöpfungen“[1]) und den „gewollten Veränderungen“[1]) dieser Dichterschule auseinandergesetzt. Nur ihre poetischen Erzeugnisse sind unter die Lupe genommen.

Aber was Spitzer an Eigentümlichkeiten und Feinheiten bei den Symbolistenpoeten aufdeckt, das ist, wie ich glaube, auch auf die Prosa nicht ganz ohne Einfluß geblieben, oder vielleicht besser gesagt: ein gleiches Kunstwollen, eine gleiche Lebensauffassung wird auch auf verschiedenen Gebieten künstlerischer Betätigung, wird in der Poesie wie in der Prosa, die zudem die Sprache als gemeinsames Formelement besitzen, über bestimmte gleiche Mittel des Ausdrucks verfügen.

Freilich dürfen wir hier keine allzu große Ausbeute erwarten. Aber das liegt weniger an dem Unterschied zwischen Poesie und Prosa als an der schon erwähnten Tatsache, daß Gides Eigentümlichkeit von Anfang an auf eine gedanklich und formell mehr beherrschte und maßvolle Kunst hindeutet, als sie der eigentliche Symbolismus darstellt.

Unter den Verschiebungen und Nuancierungen, die die Symbolisten mit den Präpositionen vorgenommen haben, fiel mir bei Gide auf:

«Il y eut un temps où ma joie devint si grande que je la voulus communiquer, — enseigner à quelqu'un ce qui le long de moi la faisait vivre.» (N. T. S. 72.) Spitzer sagt: „le long de wird bei Begriffen gebraucht, die keine besondere Ausdehnung haben, damit wird diesen eben Ausdehnung verliehen“[2]). Im vorliegenden Falle dient le long de dazu, das ganze Maß der Gideschen joie (oder volupté oder ferveur, welch letzteres ein Lieblingswort, man kann wohl sagen ein Programmwort des Dichters ist) fühlbar zu machen. Le long de moi: mein ganzes Wesen, jede Fiber meines Ich ernährt, trägt Freude in sich.

Außerordentlich auffallend ist in den ersten Büchern Gides die Konjunktion où. Den Symbolisten war es ja darum zu tun, im Gegensatz zur naturalistischen Präzision vage, verschwimmende Konturen zu schaffen. Dazu war keine Konjunktion besser geeignet als où[3]). N. S. 11: «Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. Simples bords, comme un cadre brut où s'enchâsse l'eau comme une glace

[1]) S. 281.
[2]) S. 294.
[3]) S. Spitzer a. a. O. S. 299.

sans tain; où rien ne se verrait derrière; où, derrière, le vide ennui s'éploierait». Die Klage über die Unfaßbarkeit der Dinge, die hinter den Ideen gesucht werden, der vide ennui, den die vergebliche Suche nach einem Halt, nach einem festen Punkt verursacht, schwingt durch das irgendwohafte où wirkungsvoll und fein im Sprachlichen mit.

N. S. 12: «Où Narcisse regarde, c'est le présent». Narcisse beugt sich über den Strom der Zeit. Aber in diesem Strom kann er nirgends einen festen Punkt erhaschen; denn was eben noch Zukunft war, das enteilt durch seine Blickrichtung hindurch ohne jedes Verweilen zur Vergangenheit hin. Dieses Bild des Strömens ist auch für die Sprache Gides von Bedeutung. Aber abgesehen von dem Moment der Verschwommenheit erfüllt das où bei Gide noch eine andere Funktion. Es leitet milde einen Satz ein. Es hat die Eigenschaft, ohne harten Ansatz die Sätze wieder aufzunehmen und fortzuführen (s. obigen Satz). Es dient dem Gideschen écoulement, dem Nirgendhaftenbleiben, das eine weitere Haupteigenschaft unseres Dichters darstellt. In dieser Funktion findet es sich immer wieder, und es erübrigt sich, weitere Beispiele aufzuzählen.

Als Kuriosum sei noch erwähnt ein et ni, welches das letzte Glied einer Aufzählung einleitet.

N. T. S. 144. Je ne te dirai pas non plus aujourd'hui
la Ronde
Des Différentes Formes De L'Esprit
ni la
Ronde Des Meilleurs Amis
et ni la
Ballade
De Toutes Les Rencontres.

Vielleicht entspricht dieses et ni dem eigentümlichen Gedanken des Satzes: Ich werde nichts sagen, das ist die negative Aussage; was ich nicht sagen werde, ist aber so positiv, so detailliert vom Dichter hingestellt, daß das et wohl unwillkürlich als Bindeglied zwischen den verschiedenen so positiv dargestellten Objekten sich einstellte, während das ni die Verneinung der **Aussage** aufrechterhalten muß.

Unter den Adverbien, die als „Ausdruck einer sich vordrängenden Begleitempfindung"[1]) von Spitzer charakterisiert und beleuchtet werden, ist mir einigemal enfin begegnet.

[1]) A. a. O. S. 308.

N. S. 18: «Si Narcisse se retournait, il verrait, je pense, quelque verte berge, le ciel peut-être, l'Arbre, la Fleur — quelque chose de stable enfin . . .».

„Quand donc cette eau cessera-t-elle sa fuite? et résignée enfin, stagnant miroir, dira-t-elle en la pureté pareille de l'image, — pareille enfin, jusqu'à se confondre avec elles — les lignes de ces formes fatales, — jusqu'à les devenir, enfin"[1]).

Die Verinnerlichung des Ausdrucks, den die Symbolisten anstrebten, findet in vorliegenden Sätzen einen nicht zu überbietenden sprachlichen Ausdruck. Die ferveur, mit der Narcisse auf der Suche nach dem Wesen der Dinge ist, kann nicht besser dargestellt werden als in diesem fragenden, fordernden, „wann endlich einmal?" (Ähnliche Beispiele s. S. 20 und 24.)

Vom Gebrauch des Vokativs, der Apostrophe, den die Symbolisten „bei der Fülle allegorischer Gestalten, die ihre Gedichte bevölkern"[2]), wieder einführten, hat Gide reichlich Gebrauch gemacht. Fast auf jeder Seite der Nourritures Terrestres ruft er seinen imaginären Freund an. «Ah! de combien de choses, Nathanaël, on aurait encore pu se passer[3])!»

Aber auch Abstrakta werden personifiziert und in dieser Welt der Nourritures Terrestres, wo jeglicher Wunsch, jegliches Bedürfnis, jegliches Begehren gleichsam frei herumwandelt, und ins grüne Feld des Lebens und des Genusses geführt wird, allegorisch angesprochen. «Désir! Désir que te ferais-je? . . .[4]).»

„Der Plural der Symbolisten soll unbestimmte Ausdehnung, nebelhafte Konturen malen: hassen doch diese Dichter das Parnassische Klare[5])!"

Ein vielleicht nicht ungewöhnlicher, aber bei Gide durch seine außerordentliche Häufigkeit auffenden Plural ist des eaux. Das Gedankliche, das Unwirkliche, das wir in Gides ersten Werken finden, kommt in diesen Pluralen treffend zum Ausdruck. Wenn auch die Nourritures Terrestres den Aufbruch zum Leben darstellen sollen, der junge Gide weiß noch nicht, wie die Welt aussieht. Er denkt die Natur noch nicht gegenständlich. Und die am wenigsten gegenständlichen Dinge unter den konkreten Dingen der Natur sind, wenn man so sagen dürfte, Wasser, Nebel, Dämmerung.

---

[1]) N. S. 18.
[2]) Spitzer a. a. O. S. 320. [3]) N. T. S. 107. [4]) N. T. S. 100.
[5]) Spitzer a. a. O. S. 321.

N. T. 133: «J'ai vu des eaux coulant à midi. . .» . . . N. T. S. 133: Bruyères blanches dans les crépuscules des landes. N. T. S. 133: Im Flusse rieseln: trésors amassés de dorures.

So werden auch Naturerscheinungen in den vagesten Ausdrücken gehalten. N. T. 132 (Ich habe noch nicht alle Sterne gezählt). «Ni tous les murmures des feuilles; ni tous les sourires de l'aurore; ni tous les rires de l'été.» Die Wirkung dieser Plurale ist vollkommene Entgrenzung: wir stehen in einem (unübersehbaren) Sommer. Wir erleben ringsum die lächelnde Helle des weiten Morgens.

Bemerkenswert ist noch die auffallend häufige Pluralbildung von soif. Gide widmet seinen soifs eine besondere ronde: Die „Ronde de mes soifs étanchées." (N. T. 129.) Soif ist hier wohl als Synonymon von Begierde überhaupt aufzufassen. Da das Durstgefühl die intensivste aller Begierden ist, so finden in diesem Plural les soifs alle Begierden gewissermaßen ihren gesteigertsten Ausdruck. Sie lechzen wie der Durst nach dem kühlen Trank der Erfüllung. In den Nourritures Terrestres sagt Gide S. 96 «. . . Et chacun de mes sens a eu ses désirs. Quand j'ai voulu rentrer en moi, j'ai trouvé mes serviteurs et mes servantes à ma table; je n'ai plus eu la plus petite place où m'asseoir. La place d'honneur était occupée par la Soif.»

Der Symbolist Gide hat sich auch einer stilistischen Eigentümlichkeit bedient, welche als „ein Kennzeichen der symbolistischen Dichtung, die das Ephemäre und Augenblickliche als Symbol des Ewigen faßt"[1]), von Spitzer bezeichnet wird, nämlich des Gebrauchs des Adjektivs, wo man ein Adverb als Qualifikativum der Handlung erwarten sollte:

N. 24: «Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, — et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée usw.»

Ich finde in diesem Typus eines der Kriterien der symbolistischen Dichterschule „er (der Ausdruck) soll abkürzen und so der Sprache neue Möglichkeiten eröffnen"[2]), in hervorragendem Maße verwirklicht. Denn es wird doch in diesem Adjektiv ein Doppeltes gesagt: erstens schweigend steigt der Dichter hinab, tief hinunter auf den Grund der Dinge. Zweitens — gewissermaßen in Parenthese —: denn Schweigsamkeit ist doch sein ganzes Wesen.

---

[1]) Spitzer a. a. O. S. 325. [2]) Spitzer a. a. O. S. 285.

So bei dem visionnaire: der Dichter sieht in der Vision die Idee, denn — oder das heißt — visionnaire, das ist er ja immer, von Natur aus, das ist sein Wesen. Andere Beispiele: N. 26: «grave et religieux il reprend sa calme attitude.» N. T. 140: «ce soir une bourrasque lamentable sanglote et ruisselle contre ma vitre.»

Es scheint allerdings manchmal, daß diese Art der Adjektivverwendung einfach zu einem beliebig anwendbaren Stilmittel herabgesunken ist, ohne daß sein Ursprungssinn (mag dieser bewußt oder unbewußt gewesen sein) noch vorhanden wäre, z. B. N. 16: «un cri, mais qui germe, s'étend, s'exaspère, strident siffle et bientôt gémit en tempête.» Dieser besondere hier beschriebene Schrei wird die ganze Schreitonskala hinauf- und hinabgeführt, aber nur auf dem Höhepunkt ist er strident, mithin nicht in seiner Wesenheit (wenn man so sagen darf).

Auf der anderen Seite weiß Gide die Beschaulichkeit und Ruhe der langatmigen — ment — Adverbien am gehörigen Platze auszunutzen. N. 13: „La calme gravitation opérait seule lentement la révolution de l'ensemble" — hier nach dem mit l ausläutenden seule, das zu einer Pause oder Dehnung zwingt, sehr wirksam.

N. T. 134: «et qu'ainsi devant moi je la (ma tristesse) pouvais délicieusement regarder.»

Man wäre versucht, zu übersetzen: in köstlicher Muße, ein Wort, das für den weltfernen, ganz auf Innenschau eingestellten Symbolisten von höchster Bedeutung ist (sind die Paludes Gides nicht ganz eine Darstellung dieser Muße des Symbolisten, aus der er sich vergeblich herauszureißen sucht?).

Zur Verwischung der Konturen, zur Erzielung einer verfließenden, vagen Stimmung bedient sich der Symbolist verschiedener Mittel:

N. 17: «— cette femme . . . fera s'agiter en son sein l'inconnu d'une race nouvelle.» L'inconnu ist hier zweifellos substantiviertes Adjektiv im Neutrum: Das unbekannte Etwas. Gleichzeitig drückt sich in diesem vagen Neutrum auch das Staunen und die Verehrung vor dem Mysterium im Walten der Naturkräfte aus, das doch immer das Staunen vor einem Unbekannten, Vagen ist. Gide, auch den späteren Gide, wird dieses Goethische Schauern nie verlassen. Vgl. auch N. 16: «. . . la bourrasque qui se lève et les (les feuilles) emporte au loin — vers **l'inconnu** d'un ciel nocturne.»

N. 18: «Si Narcisse se retournait, il verrait, je pense, quelque verte berge, le ciel peut-être, l'Arbre, la Fleur — quelque chose de stable enfin . . .» „Wenn Narcisse sich umdrehen würde, so müßte er doch, denke ich, so was wie einen grünen Uferhang sehen." Man beachte, wie der ganze Satz ein Ausdruck der Unbestimmtheit ist: der irrationale Bedingungssatz, der Conditionalis, das unsichere je pense, das Ausflüchte machende peut-être.

N. 19: «Le Paradis est toujours à refaire; il n'est point en quelque lointaine Thulé.» Thule, das unwirkliche Phantasieland, wird durch das quelque noch unwirklicher.

Im Narcisse fällt besonders auch der häufige Gebrauch des farblosen chose auf. (Farblos deshalb, weil chose hier weder ein philosophischer Begriff von bestimmter Ausdeutungsfähigkeit noch sonst ein bestimmt Vorstellbares ist. In ihm ist für den verschwommen grübelnden Symbolisten alles, was sein Denken und Empfinden ausfüllt, einbeschlossen.) N. 19: «Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être.» Ebd.: «Comme le temps ne fuit que par la fuite des choses, chaque chose s'accroche . . .» usw. Ebd.: «Il est des époques, où les choses se font plus lentes.» Gide bemüht sich fortwährend um die Dinge, aber nur weil sie Gegenstand seiner Gedanken, seiner Ideologien sind. Die Dinge an sich existieren für ihn nur durch das Medium des empfindenden Ichs und für sein Ich. N. T. 15: «— que l'importance soit dans **ton regard,** et non dans **la chose regardée.**» Diese Lehre gibt der Dichter seinem Freunde Nathanael. Das Einzelding ist also eine quantité négligeable. Es verliert sich vor dem nach innen gerichteten Blick des jungen Gide in ein unbestimmtes zerfließendes Etwas (fuite des choses).

Wir haben schon von der Verehrung der Symbolisten vor allem Naturgeschehen gesprochen, namentlich der Begriff des Werdens sucht sich bei ihnen neue Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks. „Den Hassern des Fixen, Unveränderlichen kann nur der ewige Wechsel, die Unbeständigkeit der Formen behagen[1])." Auch hier ist der junge Gide echter Symbolist.

N. 19: «— Et vienne un temps de nuit taciturne, où les eaux plus denses descendent . . .» Man könnte das syntaktische Verhältnis im Deutschen umkehren: die niedergehenden Wasser

[1]) Spitzer a. a. O. S. 325.

werden dichter und dichter. Das Werden ist also durch den Komparativ außerordentlich suggestiv fühlbar gemacht.

Aber nicht nur das Werden, sondern auch das Sein stehen für den Symbolisten im Brennpunkt des Interesses. „Die Belebung des Existentialverbs"[1]) führt Spitzer als Ausdruck dieser Einstellung der Symbolisten zum Sein an. Für die Nourritures Terrestres ist das il y a der verbale Ausdruck, der auch dem naiven Leser durch seine ständige Wiederkehr und seine oft ein wenig bodennahe, primitive Wirkung auffällt. Die Nourritures Terrestres sollen ja das Leben, das Sein verherrlichen. So strömt das Lob des Granatapfels in der Ronde de la Grenade rapsodieenartig dahin:

N T. 86: «Il y en a que nous mangerons sur des terrasses, . . .
Il y en a que l'on confit dans la glace . . .
Il y en a que l'on cueille sur les arbres . . .» usf.[2])

Auch das feinere, graziösere il est wird angewandt, das klassische il est, das dem Satz eine vornehmere Würde verleiht. N. T. 130: «Il est des boissons qu'on prépare» usw.

Für Gide hat diese Belebung des Existentialverbs noch eine ganz besondere Bedeutung: Gide will in den Nourritures Terrestres gleichsam von der Blässe der Gedanken und allem Bücherwust hinweg den kühnen Sprung ins Leben tun. Die jauchzende Lebensbejahung findet ihren ersten erlösenden Ausdruck in der über alle Grübeleien erhabenen Gewißheit des il y a, il est.

---

[1]) A. a. O. S. 333.

[2]) Es ist interessant, diese Art Stellen einem Abschnitt aus den Illuminations von Rimbaud (Oeuvres de J. A. Rimbaud, 7me édition, Mercure de France, S. 130), zitiert bei Spitzer (S. 333), gegenüber zu stellen. Beidemal das einleitende il y a; aber der Vergleich zeigt doch einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Dichtern und beleuchtet Gides Stellung zum Symbolismus.

Gide legt nämlich das ganze Pathos in das il y a. **Was** es gibt, sind belanglose, alltägliche Dinge, die nirgends den mystischen Schleier symbolisch-dunkler Empfindungen tragen. Bei Rimbaud dagegen ist das il y a Einleitung zu verhalten-emphatischen, echt symbolistischen Visionen:

Il y a une horloge qui ne sonne pas.
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte usw.

Hiermit haben wir unseren Streifzug durch den Gedankengarten des jungen Symbolisten-Gide beendet. Gewiß ließe sich noch manches Blümlein symbolistischer Stilkunst aus den „zarten Wortschlingen“[1]) der Gideschen Sprache herauspflücken und zu einem großen Strauß vereinigen. Aber ich glaube, die eigentliche, individuelle Sprachkunst André Gides hat sich auf anderem Boden entfaltet. Das, worauf es mir ankommt, ist folgendes: Die so schwer definierbare Sprachkunst André Gides, der alle Kritiker die Bezeichnung „klassisch“ beizulegen pflegen, ohne indes zu sagen, worin diese Klassizität besteht — soll auf ihr Ursprungsmilieu zurückgeführt werden. Die erste wichtige Feststellung ist hiermit: die Schreibweise André Gides wurzelt durchaus im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert, in dem das Ziel jeder Schreibweise die Kunst selbst ist, wo man jeden Satz liest «comme une note d'émotion et de poésie»[2]) und das Lanson dem 17., dem klassischen Jahrhundert, dem Jahrhundert der raison, wo das Hauptelement des Satzes in effet logique liegt, kraß gegenüberstellt.

Ein zweiter Grund ist folgender: In seinem Aufsatz „Wortkunst und Sprachwissenschaft“[3]) nimmt Spitzer auf die Voßlersche Unterscheidung des der Sprache motorisch und sensibel gegenüberstehenden Schriftstellers Bezug. Der erstere schaltet mit der Sprache ohne das Streben zu einem bestimmten Normativ- oder Idealstil. Er sucht für neue und persönliche Empfindungen auch neue und persönliche Ausdrucksweisen. Und was jene am besten wiederspiegelt, das ist ihm gerade recht. Seine stilistischen und sprachlichen Eigentümlichkeiten sind also offensichtlicher, greifbarer, dem kritischen Blick zugänglicher. Der sensible Typus dagegen unterdrückt möglichst alles persönlich-Emotionale in seiner Ausdrucksweise. Seine Sprache ist also unpersönlicher; die individuelle Sprachkunst bei einem solchen Schriftsteller aufzudecken, erfordert ungleich größere Anstrengung, weil die Angriffspunkte einer mehr frei aus sich heraus gestaltenden Diktion bei einem solchen fehlt. Und Spitzer rechnet nun — und mit vollem Recht, wie ich glaube — in erster Linie André Gide zu diesem sensiblen Typus.

---

[1]) J. Rivière, Studien (Deutsch von Hans Jakob), S. 149.
[2]) Lanson, L'Art de la Prose, S. 253.
[3]) G. R. M. 13, S. 169ff. Jhrg. 1925.

Nun glaube ich aber, daß bei diesem Sachverhalt viel gewonnen ist, wenn wir den reifen, „klassischen" Gide immer durch die Kontrastwirkung uns näher bringen. Gide in seinen Anfängen ist Symbolist[1]), hat auch in seine Sprachkunst vieles von der Eigenart der Symbolisten aufgenommen. Mit dieser Feststellung haben wir ein Terrain gewonnen, von dem aus weitergehend wir die Veränderung der Sprachlandschaft bis zum modernsten Gide, dem Gide der Faux-Monnayeurs hin, leichter betrachten können. Unterwegs wird uns einfallen, daß diese oder jene Eigentümlichkeit des „klassischen" Gide schon keimhaft in seinen ersten symbolistischen Schöpfungen angedeutet war. Denn es ist doch nicht anzunehmen, daß die Künstlerpersönlichkeit sich in irgendeiner ihrer Äußerungen vollständig verleugnet. Wir werden diese rückläufigen Feststellungen aber um so leichter machen können, je besser wir wissen, was in Gides ersten Werken auf Kosten des symbolistischen Einflusses zu setzen ist. Hiermit die Rechtfertigung, daß wir uns **soviel** mit dem Symbolismus Gides beschäftigt haben, zugleich aber auch dafür, daß wir uns nicht mehr, nicht erschöpfend mit seinen Erstlingswerken befaßten. Denn, was außer dem Gesagten noch zu sagen ist, fällt auf die **individuelle** Sprachkunst Gides — auf die es uns hier ankommt — und wird in der Gesamtdarstellung behandelt werden.

---

[1]) Ich sehe hier ab von den allerersten, jugendlichen Erzeugnissen des Dichters, den „Cahiers d'André Walter", von denen nur ein kleines Bruchstück in die Morceaux Choisis aufgenommen wurde, und die einen anderen, nicht symbolistischen Gide zeigen.

II. Der individuelle Sprachstil Gides.

Den Ansatzpunkt, von dem aus die Sprache Gides am auffälligsten und leichtesten zu erfassen ist, gewinnen wir am besten durch die Betrachtung und Beleuchtung seiner Wortstellung. Und zwar werden wir uns zunächst mit der Stellung der Adjektive zu befassen haben.

Eugen Lerch hat im Archiv für neuere Sprachen und Literaturen, Bd. 139 (Jahrg. 1919), S. 243ff. klar und überzeugend die Grundgesetze der französischen Adjektivstellung herausgearbeitet und sichergestellt. Ihre Einordnung in die Gesetze der französischen Wortstellung überhaupt vollzieht er in der Voßlerfestschrift S. 86ff. Da ich mich mit seinen Darlegungen ausführlicher auseinanderzusetzen habe, seien hier die verschiedenen von ihm aufgestellten Typen der Wortstellung kurz skizziert:

1. Die logische Wortstellung. Sie beruht auf dem Kausalitätsprinzip (Typus: Subjekt-Prädikat).
2. Die Kontaktstellung. Sie ordnet nach innerer Zusammenhörigkeit (deshalb weine ich).
3. Anordnung nach der Konkretheit (Papa Hund haut).
4. Rhythmische Wortstellung (betont, — unbetont).
5. Die impulsive Wortstellung.
6. Die eingestellte Wortstellung.
7. Die impressionistische Wortstellung.

Für die Stellung des attributiven Adjektivs zu seinem Substantiv kommen hier nur die vier letzten Typen in Frage.

Zunächst ist es auffallend, daß bei Gide der 7. Typus, die impressionistische Adjektivstellung, die ein durch ein Adjektiv ausgedrücktes Qualifikativum dem Substantiv dem Vorstellungsablauf gemäß vorangehen läßt, kaum findet, obwohl doch gerade das 19. Jahrhundert hiervon ausgiebig Gebrauch gemacht hat. Von den zahlreichen Beispielen der Adjektivstellung, die ich daraufhin untersucht habe, konnte kaum eines

mit Sicherheit als impressionistische Eigentümlichkeit gebucht werden, d. h. es zeigte sich kein Fall, in dem die Vorstellung einer Eigenschaft, die der Gegenstandsvorstellung vorausgeht, in der Reihenfolge Adjektiv-Substantiv seinen Ausdruck gefunden hätte.

Sollten wir hierin schon einen Beweis für die Klassizität des Gideschen Stiles sehen, jener Klassizität, die dem attributivischen Adjektiv, sofern es noch prädikativen Sinn hat und nicht affektbeladen ist, seinen Platz durchgehends hinter dem Substantiv anweist? Aber die Frage greift tiefer, und um sie zu lösen, ist vor allem das 5. und 6. Gegensatzpaar: impulsive und eingestellte Wortstellung heranzuziehen.

Die impulsive Wortstellung ist dadurch gekennzeichnet, daß eine überwiegende Merkmalsvorstellung ohne Rücksicht auf Hörer bzw. Leser zuerst herausgeschleudert wird. Ihr Weg geht daher oft vom Unbekannten zum Bekannten, während die eingestellte (oder pädagogische) Wortstellung fein säuberlich vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitet[1]).

---

[1]) Zwischen impressionistischer und impulsiver Adjektivstellung ist also eigentlich kein Unterschied. Nur hinsichtlich ihrer Motive sind sie zu unterscheiden. Hier muß ich eine Bemerkung einflechten:

Lerch scheint mir in seiner Arbeit einen Unterschied, den er implizite macht, nicht klar genug herausgestellt zu haben. Impressionistische Merkmalsvorstellungen halten sich nämlich (so muß man nach S. 246/247 annehmen) immer in der Sphäre des Sinnlich-Wahrnehmbaren auf. Lerch sagt dort nämlich: „Bei den anderen (anderen im Gegensatz zu grand, das vorsteht) Qualifikationen (surpris, stupide, éperdu, inquiet, épouvanté, triste, fixe, méchant) ist es dagegen weniger wahrscheinlich, daß einem zuerst die Qualität auffällt und dann erst das Qualifizierte: weil eben grand eine rein körperliche Eigenschaft ist, wie man auf den ersten Blick sieht, jene abstrakten Eigenschaften schwerlich früher wahrgenommen werden als das rein körperliche yeux." Deshalb stehen sie hinter dem Substantiv.

Das grand eignet sich also zu impressionistischer Voranstellung nur deshalb, weil es eine sinnliche Eigenschaft ausdrückt. Ebenso un large bec; large kann vorstehen, weil die Qualität des Körperlichen auffällt. (Des yeux étonnés; étonnés kann nicht vorstehen, weil abstrakte Eigenschaft.)

Bei diesem Sachverhalt wird es sich jedoch fragen, wo Unterschied und Grenzen zwischen impressionistischer und impulsiver

Die impulsive Adjektivstellung nimmt in Gides Werken einen breiten Raum ein. Wenigstens muß man das nach dem gegebenen Begriff dieser Wortstellung annehmen.

N.: S. 11: fatale et illusoire rivière. S. 11: Un morne, un léthargique canal. S. 17: L'aveugle effort. S. 20: Tragiques, tragiques époques. N. T.: 73: Violente joie. S. 111: O folle cathédrale. S. 137: D'admirables préparatifs. S. 146: Une énorme génération. P. E.: S. 131: Une infinie richesse. S. 197: d'une surhumaine, d'une angélique beauté. S. 201: Une intolérable inquiétude. C. V.: S. 36: Le séraphique éclairement du soir. S. 100: Après cette excessive liberté. S. 187: Ah! le plaisant jardin! S. 190: Cette honteuse comédie! S. 267: O vertigineuse aventure! F. M.: S. 437: Par absurde pudeur. L'étrange illumination usw.[1]).

Wortstellung liegen. Denn tut der Impressionist, der eine dominierende körperliche Vorstellung voransetzt, nicht dasselbe wie der impulsiv unbeherrschte, der eine abstrakte Eigenschaft vor dem zugehörigen Substantiv herausschleudert? Sollte wirklich der Unterschied darin liegen, daß der Impulsive als psychologisches Motiv seiner Wortstellung den Impuls hat, während der Impressionist aus irgendwelchen anderen, z. B. rein künstlerischen Gründen seine Wortstellung wählt? Ich möchte glauben, daß mit dem Begriff des Impressionismus das Impulsive irgendwie verbunden ist. Die Fähigkeit, sich beeindrucken zu lassen, und die Eigenart, Dinge wiederzugeben in der Reihenfolge, wie sie dem Bewußtsein auftauchen, also ohne logische Disposition, dürften mit Affekt und Impulsivität doch in enger Beziehung stehen.

Bezeichnend scheint mir in diesem Zusammenhang, daß Loesch, wo er von der impressionistischen Voranstellung des attributiven Adjektivs und Partizips vor das Substantiv*) handelt, impressionistisch und affektisch oft völlig identifiziert, daß er diese impressionistische Eigentümlichkeit oft sogar auf Affekt und Impulsivität als Motiv zurückführt.

Ist so eine strenge Scheidung zwischen impressionistischer und impulsiver Wortstellung hinsichtlich ihrer Ursachen wohl nicht gegeben, so könnte der einzige Unterschied speziell für die Stellung des attributiven Adjektivs zum Substantiv folgender sein: impressionistische Wortstellung, wo es sich um eine sinnliche Eigenschaft handelt, impulsive Wortstellung, wo eine abstrakte Eigenschaftsvorstellung vorliegt. In diesem Sinne soll die Unterscheidung hier verwendet werden.

*) S. 87.

[1]) Letztes Beispiel aus: Si le Grain meurt ... N. R. F. 1920, S. 158.

Fatale, illusoire, aveugle, tragique, violent, fou, admirable, énorme, infini, surhumain, angélique, intolérable, séraphique, excessif, étrange, — alle diese Adjektive sind Ausdrücke des Affekts, vielfach tragen sie wertenden Charakter, und sie fordern gewissermaßen zu emphatischer Aussprache auf. Daß Adjektive wie extraordinaire, infini, admirable, immerzu vor Substantiven wiederkehren, ist demnach nichts Besonderes mehr. Die hier dargestellte Eigentümlichkeit wäre dann so recht bezeichnend für die Gruppe von Dichtern, die Klemperer in dem mit «élan vital» überschriebenen Abschnitte seiner modernen französischen Prosa anführt. Die Fesselsprengung, die sie vollzogen, ihr Lebenshunger, ihre bejahende Einstellung zum Leben, findet ihr sprachliches Korrelat in der impulsiven Wortstellung, spiegelt sich doch in dieser Lob und Tadel, Haß und Liebe, Bewunderung und Mißfallen wieder — alles Gefühlsbetätigungen, die mit Energie und Schwung, mit dem élan vital in enger Verbindung stehen.

Darüber hinaus jedoch begegnen bei Gide in auffallender Anzahl Adjektiv-Substantiv-Stellungen, bei denen es zweifelhaft erscheint, ob das Adjektiv, trotzdem es voransteht, Träger affektischer Empfindung ist. Man kann die Möglichkeit impulsiver Ausdrucksweise nicht leugnen, könnte aber ebensogut bei diesen Beispielen an eine indifferente Gemütslage denken. Fälle wie N. 25 fragile image, N. T. S. 140: une lascive baigneuse, C. V. S. 27: La sereine piété, S. 56 la flatteuse illusion, S. 77: son luxueux appartement, lassen nach Stimmung und Veranlagung des Lesers verschiedene Deutung zu. Aus dem Kontext und der ganzen Eigenart Gides heraus wurde es mir jedoch bei dieser Art Adjektivstellung immer wieder schwer, an emphatische Herausstellung zu glauben. Hat dem Autor wirklich immer gleichsam ein unterstreichendes Wie! in den angeführten Fällen vorgeschwebt? Wie zerbrechlich ist das Bild! Wie herb die Süßigkeit; wie greifbar mein Glück, wie lasziv die Badende (!), wie abgeklärt die Frömmigkeit usw.

Aber immerhin besteht hier die Möglichkeit affektischer Betonung.

Nun aber begegneten mir Fälle der Wortfolge Adjektiv-Substantiv, bei denen als Grund weder die impressionistische Schau noch die impulsive Rücksichtslosigkeit, noch sonst ein psychologisches Movens der angeführten Art zugrunde liegen könnte. Und bei weiterem Zusehen glaubte ich feststellen zu

können, daß es sich hier um eine besondere Eigenart Gides handelt, die mit seinem Wesen und mit seiner Art in engster Beziehung steht.

Und zwar findet sie sich in allen seinen Werken vom Narcisse bis zu den Faux-Monnayeurs.

N. S. 11: sa traditionelle posture, uns mince apparence, de rapides images, S. 14: une constante symphonie, S. 16: de hasardeux parages, S. 19: quelque lointain Thulé, diese Beispiele und namentlich noch das sehr instruktive N. S. 24: dans une réciproque et symmétrique dépendence zeigen, daß es sich hier um Adjektive handelt, die stark prädikativen Charakter haben (das letzte Beispiel: eine Abhängigkeit, die wechselseitig und symmetrisch ist), die also nach dem Substantiv stehen müßten; die andererseits jedoch keinen impressionistischen Charakter haben (es handelt sich um unsinnliche Qualifikative), und auch zu Trägern affektischen Gehaltes durchaus ungeeignet sind, also auch aus diesem Grunde keine Vorausstellung vor dem Substantiv beanspruchen können.

Ich lasse zur besseren Veranschaulichung noch einige weitere Beispiele aus der großen Fülle folgen: N. T. S. 14: une successive et modifiable apparence, S. 14: la plus incertaine trace dans la plus ignorée Afrique, S. 71: le don de perpétuelle rencontre, S. 81: en régulières avenues, S. 112: le plus frugal repas, S. 134: la perpétuelle nouveauté, S. 138: ma subite sensation, P. E. S. 177: sa pensive grâce, P. E. S. 180: l'incertaine félicité qu'il propose, P. E. S. 38: sa claire voix, S. 44: de plus en plus fréquents malaises. S. 55: de ces glissantes journées, S. 61: mon médiocre lyrisme, S. 85: jusqu'aux prochaines vacances, S. 85: son affectueuse curiosité, S. 120: sa maladroite attention, S. 170: cette médiocre hauteur, C. V. S. 40/41: une douce et douteuse clarté, C. V. S. 44: un insolite éclat, S. 108: sa fine et presque féminine écriture, S. 111: d'avisés critiques, S. 112: à défaut de religieuse conviction, S. 135: en raison de la minime somme, edb. la sécrète cause de, S. 174: une sainte et importante personne, S. 294: une commode soumission, S. 296: son pâle front. F. M. S. 338/339: tout ce qu'il peut d'ironique mépris.

Wie ist nun diese Eigentümlichkeit der Adjektivstellung zu erklären? Wenn man die Lerchschen Kategorien über die Wortstellung überhaupt auch für die Stellung des Adjektivs zum Substantiv gelten lassen will, dann könnte höchstens noch das rhythmische Prinzip in Frage kommen. Dieses besteht

nach Lerch im Wechsel von betonten und unbetonten Worten. In unserem speziellen Falle dürfen wir als rhythmisches Prinzip in der engen Verbindung Substantiv-Adjektiv und umgekehrt wohl auch den Wechsel von betonten und unbetonten Silben gelten lassen.

Nun zeigen aber gerade die vorliegenden Beispiele in weitestem Maße, daß die Art der Stellung Adjektiv-Substantiv den Wechsel von betont und unbetont oft geradezu verhindert. Während bei der Stellung Substantiv-Adjektiv eine leise Wallung im Satze entsteht, verläuft die Betonung bei der Stellung Adjektiv-Substantiv gewissermaßen in einer Linie. Als Beispiel sei das schon angeführte (P. E. 44) „de plus en plus fréquents malaises" gegeben. Würde man sich die Stellung regelmäßig denken: des malaises de plus en plus fréquents, so wäre in diesem Ausdruck eine leise Wellenbewegung spürbar, deren Höhepunkte auf -aises und -quents lägen, während man in ersterem Falle (also bei Gide) bis zur Schlußsilbe -aises mit der Stimme leicht in derselben Höhe verharrt. Man braucht nur in den oben angeführten Beispielen die Stellung umzudrehen, um zu sehen, wieviel rhythmischer, d. h. mit wieviel mehr Abwechselung von betont und unbetont sich die Wortgruppen aussprechen lassen, namentlich wo es sich um Superlative handelt, und Adjektive, die noch eine adverbielle Bestimmung bei sich führen.

Ich finde die Lösung in einem Charakterzug Gides, der in den Darstellungen über ihn kaum behandelt oder jedenfalls nicht genügend beachtet worden ist. Klemperer schlidert ihn als den lebenshungrigen Menschen, der sich kraftvoll vom Ästhetizismus und der Dekadenz losreißt, und nun ruhiger, klarer Gestalter wird. Curtius nennt ihn den „Vermittler und Harmoniker" (S. 43), sieht in ihm den Menschen „klassischer und rationalistischer Geschmackskultur" (S. 45). Aber daß Gide diese Bezeichnung verdient, hat einen Grund in seinem Wesen, der sich in den stilistischen und syntaktischen Verhältnissen seiner Schöpfungen wunderbar erläutern und erhärten läßt:

Gides Wesen ist von einer unglaublich feinen und sensiblen Konstitution. Seine Empfindlichkeit möchte ich mit der eines ewigen Rekonvaleszenten vergleichen. Jeder Nerv reagiert auf die leiseste Berührung. Eine fortwährende Schwäche hindert ihn in all den Empfindungen, in all den Genüssen, die ein gewisses Maß von Kraft und Gesundheit erfordern, um vertragen

werden zu können. Aber andererseits ist eine solche Natur für die leisesten Anregungen und Reizungen physischer und psychischer Art ganz anders zugänglich als die des normalen Durchschnittsmenschen. Ihr Durst nach Erleben und Empfinden ist eben nicht stoßweise wie bei denen, die ihren Lebenshunger und den Hunger zum Genuß voll und ganz sättigen können, sondern weil mit jeder Sättigung eine Gefahr für den Bestand des ganzen Organismus verbunden ist, bleibt der Lebenshunger, eben weil er nicht ganz befriedigt werden darf, in einer dauernden Schwebe, die voll Reize ist, die den Organismus gewissermaßen durchlässig macht für die leisesten Schwingungen der Innen- und Außenwelt.

Wie sehr diese Darstellung für Gide zutrifft, sehe ich darin, daß der Lebenshunger, der Genuß in den Nourritures Terrestres immer mit einer Art großer körperlicher Schwäche verbunden ist. Es gibt in ihnen kaum eine Seite, wo nicht Wörter wie insomnie, fatigue, faiblesse, vertige, transpiration, fièvre; défaillir; brûlant, las usw. begegnen. Einmal sagt der Icherzähler der Nourritures Terrestres (S. 24): «Je tombai malade; je voyageai, je rencontrai Ménalque et ma convalescence délicieuse me fut comme une palingénésie.»

Auch in Amyntas noch, wo Gide doch eigene Reiseerlebnisse darstellt, findet sich immer wieder die Schilderung körperlicher Erschöpfungszustände. Und besonders an einer Stelle im Amyntas bestätigt Gide selbst das, worauf es mir hier ankommt. Er sagt, als er von einer Krankheit spricht, die ihn befallen hatte (S. 162): «Il semble qu'un organisme débile soit, pour l'accueil des sensations, plur poreux, plus transparent, plus tendre, d'une réceptivité plus parfaite. Malgré la maladie, sinon à cause d'elle, je n'étais qu'accueil et joie».

Diese Sensibilität ist der Grundzug in Gides Persönlichkeit, mit dem, wie ich glaube, alle Eigenschaften des Menschen und des Künstlers irgendwie in Beziehung stehen, und den auch sein Kunstschaffen in jeder Phase seines Lebens widerspiegelt.

Diese Sensibilität Gides scheut jede Härte. Sie biegt vorsichtig jedem harten Stoß aus, und in sprachlichen Dingen führt sie ihn dazu, die Sätze nicht in kurzen hastigen Wellenrhythmen aufzurollen, sondern in langen, flachen Wogen, die in sanften Schwingungen ineinander übergehen.

Und dieses überpeinliche Vermeiden jeden Stoßes bildet dann auch die Erklärung der oben geschilderten Verhältnisse der Stellung des Adjektivs zum Substantiv.

„Sanft stehen Adjektive vor dem Namen", sagt Jacques Rivière in seiner Gide-Studie. „Jedes Wort läßt sich dort nieder, wo es am vorübergehendsten ist[1])". Er selbst führt als Beispiel an (P. E. 54) «une vie au monotone cours». Und doch spricht Jacques Rivière gleichzeitig davon, daß alles im Satze Bewegung ist. Aber es kommt auf das Wie dieser Bewegung an, und Jacques Rivière drückt es unbewußt aus: „alles beugt sich unter einem langen maßvollen Hauche[2])." Der Ton liegt auf maßvoll, und wenn wir in diesem Falle lang = langsam setzen dürfen, so ist der Tatbestand richtig gekennzeichnet. In dem langsamen, leisen Gewoge seiner Sätze würden die Adjektive mit stark praedicativen Charakter in der Stellung hinter dem Substantiv leicht wie Eigenwellen auftreten können, die den ruhigen Fluß des Ganzen stören. Also setzt das Empfinden Gides sie dem Substantiv voran.

Wir haben es hier demnach, wie schon angedeutet, mit einer Adjektivstellung zu tun, die in keine der von Lerch aufgestellten Kategorien paßt, die als ein Spezifikum Gides angesehen werden kann: Wortstellung, deren psychologisches Motiv in einer übermäßigen Empfindlichkeit, einem tastenden Erschrecken vor dem leisesten Stoß, vor jeder Herbheit zu finden ist.

Das wird besonders klar aus der Tatsache, daß nahezu sämtliche Superlative vor dem Substantiv stehen. Die Superlative sind ja leicht dazu geneigt, einen Eigenton im Satzgefüge an sich zu reißen; folglich werden sie in ihrer Tonstärke durch Voranstellung herabgedrückt. In den oben angeführten Beispielen befanden sich auch einige Partizipia Präsentis, die keineswegs immer zu farblosen Adjektiven herabgesunken sind, sondern die ihre volle prädikative Kraft bewahrt haben und trotzdem vor dem Substantiv stehen. Besonders deutlich sind noch folgende Beispiele: Par dessus la grouillante et sombre masse[3]). N. T. S. 181: Elle tourna les yeux vers les naissantes étoiles, N. T. S. 70: Les attendantes réponses, P. E. 55: de ses glissantes journées.

[1]) Jacques Rivière, Studien, übertragen von Hans Jakob, S. 152.

[2]) Ebd. S. 152.

[3]) Aus: Si le Grain ne meurt. N. R. F. 1920, S. 164.

Das gekennzeichnete Bestreben André Gides zeigt sich indes nirgends deutlicher als dort, wo dem Substantiv ein Adjektiv vorausgeht, das seinerseits noch durch ein Adverbium belastet ist.

N. T. S. 137: les trop chaudes nuits, S. 145: jamais trop radieuses aurores (2 Adverbien!), P. E. 38: trop confuse réponse.

In diesem trop liegt ein stark gedanklich-abwägendes Moment. Das Adjektiv wird durch trop aller Emphase entkleidet, sein prädikativer Charakter dagegen stark gesteigert. (In «une chaude nuit» könnte chaude sehr wohl mit emphatischem Accent versehen sein; in «une trop chaude nuit» wäre das undenkbar. Das **begrifflich** steigernde trop bewirkt eine Herabminderung des **Gefühlstons.**) Und doch will es die sanfte Glätte des Gideschen Satzes, daß es sich vor dem Substantiv an bescheidenem Platze aufhält und dem langen Hauch des Rhythmus keine Klippe bietet.

Kühl abwägenden und bestimmenden Charakter erhalten die Adjektive ebenfalls durch die Adverbien assez, presque und très, und doch stehen sie bei Gide trotz all ihres schwerfälligen Bedeutungsakzentes oder vielmehr gerade deshalb vor dem Substantiv: N. S. 11: un presque horizontal miroir, N. T. S. 45: une pas assez (2 Adverbien!) constante pensée! C. V. S. 86: une assez tendre et prévénante curiosité, S. 95: un assez indistinct souvenir, S. 108: sa fine et presque féminine écriture, P. E. S. 152: la perspective d'un très prochain revoir.

Zusammenfassend läßt sich nun bezüglich der Stellung des attributiven Adjektivs zum Substantiv sagen:

Wir sahen bei Gide von Anfang an ein Prinzip am Werke, das immerfort Maßhaltung fordert, und zwar ein Übermaß von Maß. Aber dieses Maßhalten ist nicht eine kraftvolle, gewaltsame Zügelung eines unbändigen romantisme, wie man es nach den literarischen Darstellungen über Gide glauben möchte, sondern es entspringt der Forderung eines klaren Geistes, der weiß, daß er seinen Kräften keine Gewaltsamkeit, keine übermäßige Geste zutrauen darf, ohne sie zu zerbrechen. Ich betrachte Gides ganze Entwicklung unter dem Gesichtspunkte einer furchtbar langsamen, wohlüberlegten, allmählichen Zähmung und Zügelung all seiner Fähigkeiten, all seiner Sinne, bis eine solide Gesundheit, um im Bilde zu bleiben, in seinen letzten Werken erreicht ist. Aber sensibel, empfindlich wie

ein Seismograph bleibt diese Seele immer noch; und das ist ihr großer Vorzug.

Unter diesem Gesichtspunkt greife ich noch einmal auf oben Besprochenes zurück.

Es gab Fälle, wo in der Stellung Adjektiv-Substantiv es zweifelhaft erscheinen konnte, ob das Adjektiv affektischen Gehalt hatte und **deshalb** seinen Platz vor dem Substantiv erhielt. Ich glaube nach meinen bisherigen Darlegungen sagen zu können, daß es sich weniger um emphatische Voranstellung handelte, als eben darum, alle Einzelheiten des Satzes seinem stillen Gleiten zu subsumieren.

Ich gehe sogar noch weiter und behaupte, daß in den zu allererst behandelten Fällen, in denen eine affektische Voranstellung aus der Art der Adjektive heraus nicht zweifelhaft sein konnte, doch infolge unseres aufgestellten Prinzips dieses nach-vorne-Gleiten des Adjektivs nicht mit **dem** emphatischen Akzent verbunden ist, wie es anderweitig der Fall sein mag. Denn die bei Gide zum Typus gewordene Voranstellung unterscheidender Adjektive greift hier eben auch mitbestimmend auf Fälle über, die ohnedies schon jene Voranstellung fordern würden; d. h. also: emphatische Adjektive haben bei Gide nicht den Akzent, den sie sonst bei Schriftstellern weniger sensibler Natur haben mögen. (Mein erster Eindruck bei der Lektüre war tatsächlich der: wie schwach, wie gleitend ruhig müsse hier alles gelesen und vorgetragen werden.) — Es mag ungerechtfertigt erscheinen, daß ich als Ausländer diese rhythmischen Dinge so sicher behandle, aber ich darf ein Zitat Jacques Rivières anführen, des überaus zartfühlenden französischen Kritikers, in dem er zwar nicht von Adjektiven, wohl aber von Interjektionen spricht, deren emphatischer Akzent indes doch noch stärker ist als der der Adjektive. „Oder sie (die Sätze) lassen in ihrer Mitte einen schwachen und müden Ausruf ertönen, wie ein Bedauern, nicht zart genug zu sein, wie eine Resignation . . .[1])."

Nicht zart genug: darin liegt das Geheimnis der behandelten Adjektiv-Substantiv-Stellung. Sie wurzelt in der Überfeinheit einer äußerst sensiblen Natur und ist ihr unverkennbares sprachliches Korrelat.

---

[1]) A. a. O. S. 157.

Zum Schluß dieses Kapitels muß ich eine Bemerkung machen: Meine Darlegungen mögen den Anschein erweckt haben, als handele es sich um eine Stileigentümlichkeit, die Gides ganzes Schaffen begleitet und sich späterhin womöglich noch schärfer herauskristallisiert.

Das Gegenteil ist der Fall. Zu Anfang (im Narcisse) findet sich der Typus Adjektiv-Substantiv in größter Häufigkeit, mit den reiferen Werken nimmt er indes immer mehr ab, um in den Faux-Monnayeurs beinahe ganz zu verschwinden. Aber das Besondere daran ist, daß dieser Typus nicht etwa einer anderen Stileigentümlichkeit Platz macht, sondern daß die Wortverbindung Substantiv — begleitet von unterscheidendem Adjektiv fast überhaupt verschwindet. Man kann wirklich 10 Seiten in den Faux-Monnayeurs lesen, ohne ihr je einmal zu begegnen. (Ausgenommen sind natürlich die Fälle, wo Adjektiv-Substantiv-Stellungen eine mehr oder weniger erstarrte Verbindung darstellen.)

Wo sie indessen noch begegnen (wie in den Caves du Vatican), da ist die gekennzeichnete Stellung Adjektiv-Substantiv durchaus vorherrschend.

Das heißt also: die allmähliche Schulung, die Gides Kunstschaffen kennzeichnet, führt zu einer immer mehr sich steigernden Vereinfachung. Eine mehr und mehr sich steigernde Prägnanz der Wortinhalte macht die Adjektive — auch die prädikativen — mehr und mehr überflüssig. Gides Sprache bekommt etwas klar Sachliches, das keiner Umwege und keinerlei Schmuckes — beides Eigenschaften, deren Träger vielfach die Adjektive sind — mehr bedarf. Und wenn wir in Hinsicht auf die Adjektive die Sprache des späteren Gide mit der des 17. Jahrhunderts vergleichen, so müssen wir sagen: Die Phrase des 17. Jahrhunderts bedient sich noch ausgiebig und mit Liebe (wenn auch nicht so häufig wie die «grande prose oratoire») der ornements, und unter diesen spielt natürlich das Adjektiv die größte Rolle. Gides Sprache dagegen ist ein „Klavier ohne Pedal“[1]) oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen: sie hat den Glanz und die ruhige, ausgeglichene Schönheit einer modernen Maschine, deren Wirken und Wirkung unnötiger Schmuck und Aufsatz nur beeinträchtigen könnten.

[1]) Leo Spitzer, Wortkunst und Sprachwissenschaft. GRM. 1925. S. 183.

Die späteren Ausführungen werden sich noch weiter mit dieser Frage des „klassischen" Gide zu befassen haben, und es wird sich bestätigen lassen, daß die Klassik der Gideschen Sprache nicht ganz so ist, wie sie sich in der traditionellen französischen Auffassung wiederspiegelt.

* * *

Dieselben Verhältnisse, die die Stellung des Adjektivs zum Substantiv kennzeichnen, finden sich mutatis mutandis auch in der Stellung der Adverbien wieder. Nur daß die Möglichkeiten in der Stellung der Adverbien reicher und vielgestaltiger sind als beim Adjektiv, wo nur die Alternative: vor oder nach dem Substantiv besteht.

Zunächst also: die Adverbien halten sich gern an Orten auf, wo der Fluß der Rede leicht und ohne Stoß an ihnen vorübergehen muß. Dabei werden oft die engsten syntaktischen Verhältnisse auseinandergespalten. Aber gerade durch die Notwendigkeit, diesen Spalt zu überbrücken, die Verbindung von hüben und drüben aufrecht zu erhalten, tritt das Adverbium im Satzrhythmus stark zurück, da es an einer Stelle steht, die keinen Ruhepunkt im Satze duldet.

Das Gewöhnlichste ist die Trennung von Verb und Objekt durch ein schweres Adverbium, das eigentlich den Schwerpunkt der Aussage bildet: N. T. S. 134 je la pouvais délicieusement regarder, P. E. S. 185 j'en contemplais avec stupeur la fuite. P. E. S. 46 j'aimais profondément ma mère. F. M.: S. 398 dont il a, depuis mon retour, l'idée fixe. S. 428 mais les quelques remarques qu'il a craintivement hasardées. S. 444 Boris regardait confusément Bernard s'agiter.

Die Adverbien erscheinen in den vorliegenden Beispielen gleichsam eingewickelt in eine runde, biegsame Satzhülle.

Oder das Adverb stellt sich ein in der engen Verbindung Hilfsverb — Particip Perfect. N. S. 21 L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même.

Die ganze Wucht des im vorstehenden Satze ausgedrückten Gedankens konzentriert sich auf das d'avance, schon vorher muß das Opfer seines Lebens vollzogen sein; und doch weist Gide diesem bedeutungsstarken Adverb die tonschwächste Stelle an, die sich überhaupt denken läßt. Vgl. noch N. T.

S. 143 nous n'avons pas encore ensemble regardé les feuilles. P. E. S. 46 «La dernière crise qui l'enleva ne semblait d'abord pas plus forte que les précédentes». Man braucht dieses Adverb d'abord nur an den Anfang zu stellen um zu fühlen, um wieviel zarter und heimlicher der Satz so, wie er zitiert ist, anmutet. Liegt in ihm nicht etwas von dem monotonen, ruhigen Atmen einer Krankenzimmerunterhaltung? Würde dagegen das d'abord, an den Anfang gestellt, dem Ganzen nicht einen Ton sachlicher Erzählung verleihen?

Trennung von Subjekt und Prädikat findet sich in Sätzen wie C. V. S. 172: «Des agents d'une police spéçiale sans cesse y rôdent», obschon offenbar sans cesse der wichtigste Bestandteil, das logische Prädikat ist.

Eine sonst wohl auch nicht seltene, aber im ganzen Zusammenhang doch bemerkenswerte Stellung des Adverbs ist die zwischen Verb und dem von ihm abhängigen Infinitiv. P. E. S. 130 et il s'en laisse toujours moins aisément tirer (3 Adverbien!). C. V. S. 62 Lafcadio venait apparemment de déjeuner, C. V. S. 183 Fleurissoire un instant crut tout de bon l'avoir perdu, F. M. S. 27/28 — car la colique heptatique commençait à le faire cruellement souffrir.

Im weitesten Maße tritt das Adverb als Störer der Kontaktstellung auf in Fällen wie C. V. S. 85 au décri de son dernier livre, pour la première fois il ressentait de la piqûre. Die Folge des décri wäre die Schmerzempfindung. Innerhalb der engen Kausalverbindung ordnet sich der bedeutungsschwere zweite adverbielle Ausdruck pour la première fois in das Satzgefüge ein.

Abgesehen von der Zartheit und dem stoßfreien Aufbau der Sätze, wie er durch die bescheidene Stellung der Adverbien erzielt wird, spiegelt sich in dieser eine Eigentümlichkeit der Gideschen Seele wieder, die Braak mit den Worten kennzeichnet: «L'âme de Gide est un merveilleux jardin d'hésitations»[1]).

Der Fluß des Satzes wird durch die eigentümliche Stellung der Adverbien zwischen eng zusammengehörigen Bestandteilen nicht unterbrochen, sondern es ist ein unaufhaltsames, aber zögerndes Weitergehen, das den Satz gleichsam einen Schritt weiterführt, wo sein Höhepunkt schon erreicht schien oder wo er sich schon dem Ende zuneigen wollte.

---

[1]) A. a. O. S. 1.

«Ils firent encore une promenade plus longue[1]).» Das ist das Thema der Tentative Amoureuse, eine andere Variation des écoulement im Traité Du Narcisse, und das in den Verhältnissen der Adverbien ein sprachliches Analogen besitzt.

Es ist der langsame Gang eines Genesenden, der sich ständig gleichbleibt, sich immerfort ein wenig verlängert, der Hindernissen, Ruck und Stoß aus dem Wege geht, der sich allmählich festigt, aber immerfort sein ruhiges Gleichmaß beibehält.

Die besprochene Eigentümlichkeit der Stellung des Adverbs findet sich gleichmäßig in allen Schöpfungen Gides. Sie nimmt in den späteren Werken, wo die Sätze gestrafft und gedrängt sind, nicht ab. Denn wenn auch die Eroberung des Lebens mit den Caves du Vatican endgültig vollzogen ist, Gide selbst wird doch nicht in den Strudel hineingerissen, er hat nur gelernt, als Beobachter und künstlerischer Gestalter dem Leben Geschmack abzugewinnen, aber die feine, zarte Geste seiner Sätze spiegelt gewissermaßen die Haltung wieder, die er dem Leben gegenüber einnimmt: das noli me tangere eines Psychologen, dem Erfahrung und Miterleben nur eine Bereicherung seiner selbst bedeuten.

Selbstverständlich findet sich ebensooft wie die hier geschilderte ungewöhnliche auch die „regelmäßige" Stellung des Adverbs, nämlich da, wo der besondere Inhalt, wo dieselben Momente, die eine weniger gewöhnliche Stellung des Adverbs veranlassen, die gewöhnliche als notwendigen Ausdruck heischen. Es zeigt sich eben auch in der Freiheit des so oder so Gestaltens die überlegene und differenzierte Kunst des echten Künstlers.

Einen Einwand muß ich mir selbst widerlegen.

Loesch in seiner „Impressionistischen Syntax der Goncourt" sagt bezüglich der Stellung der Adverbien (S. 78): „Eine der wichtigsten und häufigsten Trennungen besteht darin, daß adverbielle Beziehungen und selbst Satzverknüpfungen zwischen Subjekt und Verbum eingeschlossen werden. Dadurch wird einerseits das isolierte Subjekt hervorgehoben, andererseits gewinnen auch die eingeschobenen Teile an Wirkung, da sie in dieser Stellung in die Augen springen."

Loesch kommt also bezüglich des Einschubs von Adverbien zu einem Ergebnis, das dem meinigen genau entgegengesetzt ist. Dazu läßt sich sagen:

[1]) Tentative amoureuse, S. 44.

1. Bei den von ihm angeführten Beispielen handelt es sich meistens um schwerfällige, bedeutungsvolle Adverbien und adverbielle Bestimmungen, die oft zu mehreren auftreten und sich wohl kaum in den ruhigen Fluß des „klassischen" Satzes einordnen lassen. Bei Gide dagegen handelt es sich in fast allen Fällen um kürzere Adverbien oder leichtere adverbielle Bestimmungen, die zwar meistens bedeutungsschwer sind, aber wegen ihrer sozusagen physischen Unscheinbarkeit (im Vergleich zu jenen) schon rein sprachtechnisch sich besser einordnen lassen.

2. Daß eine Unterbrechung des Satzrhythmus nicht im Sinne, d. h. im unbewußten Kunstwollen des Dichters lag, zeigt mir ein äußerer Umstand, der die Frage ausschlaggebend entscheidet:

Gides adverbielle Einschübe sind fast nie durch trennende Kommata aus dem Organismus des Satzrhythmus losgelöst, während bei den Goncourt in denselben Fällen die nie unterlassenen Beistriche dem Satz einen zerrissenen, d. h. eben den spezifisch impressionistischen Charakter geben. —

Das soeben ausgeführte veranlaßt mich zu einer Bemerkung, die für Gide von größter Bedeutung ist und die wir weiterhin immer im Auge behalten wollen: Gide speist, wie die vorliegenden Darlegungen zeigen, die Elemente seiner Sätze aus der Kunstübung des 19. Jahrhunderts. Der Form nach, der Stellung nach gleicht seine Behandlung der Adjektive und Adverbien der der impressionistischen Epoche. Aber die Ähnlichkeit ist sozusagen nur eine äußerliche. Die innere Konstruktion und der Fluß des Satzes haben jene ursprünglich impressionistischen Stilelemente absorbiert und in ein klassisch-ruhiges Gleichmaß der Sätze eingeordnet zu anderer Wirkung und in einem gänzlich veränderten Kunstsinne.

* * *

Mit der Stellung der Adverbien vielfach im Zusammenhang stehend und meistens eine Folge von ihr ist, was ich nennen möchte, die Abschwächung des Satzendes.

N. S. 11 «toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être et qui sous son regard se colorent».

Der Gedanke ist: alle Erscheinungsformen erhalten Sinn und Wirklichkeit erst durch ihn (den Betrachter und Inter-

preten) und unter seinem Blick erblühen sie erst. Also lui und son regard sind das ausschlaggebend Wichtige. Dadurch, daß sous son regard zwischen das Subjekt qui und sein Verb geschoben ist, ordnet es sich, wie wir sahen, dem Satzrhythmus ein. Andererseits steht das Verb se colorent trotz seines geringen Bedeutungsakzentes (bildlich genommen) an der tonstärksten Stelle des Satzes. Da es nun aber einen dieser Tonstelle entsprechenden starken Akzent wegen seiner (relativen) Bedeutungslosigkeit nicht verträgt (se colorent ist nur eine Umschreibung für das vorangehende, also schon bekannte être), so ist die Folge, daß das Satzende als Träger der logischen Satzaussage an Bedeutung und mithin an Kraft verliert. Der Widerspruch zwischen natürlicher (oder durch Tradition gewordener) Bestimmung und der wirklichen Leistung des Satzendes führt zu einer Herabminderung und Schwächung.

Es tritt sozusagen eine Nivellierung ein. Die adverbielle Verbindung sous son regard, die der stärkste Sinnträger ist, wird infolge ihrer Zwischenstellung im Sathrhythmus herabgedrückt, während das bedeutungsschwächere se colorent nicht ganz die Höhe erreichen kann, die seiner Stellung am Satzende entsprechen müßte. Das Satzende verliert also damit viel von seiner angestammten Eigenschaft als Träger sinnstarker Wörter und Ausdrücke.

N. S. 11/12 visions qui selon le cours des eaux ondulent, et que les eaux diversifient, N. S. 21 l'individu qui songe à soi, tandis que la Passion s'ordonne, N. T. S. 105 j'irai m'asseoir au bord de l'étang où, l'an passé, tant de feuilles mortes tombèrent, S. 128 brumes qui . . . lentement se dissipent, S. 137 A Belle-Isle les chants des marins m'éveillaient. (Gide spricht vorher von dem Reiz und der Schönheit der Augenblicke des Erwachens. S. 137 «Car le plus beau sommeil ne vaut pas le moment où l'on se réveille». Dann auf derselben Seite «dès l'aube le chant des merles me réveillait»; etwas weiter «de bon matin me réveillaient les cloches des troupeaux; und wieder etwas weiter folgt obenstehendes Beispiel. Also: das Erwachen ist etwas dem Leser schon Bekanntes. Neu ist jedesmal die Art, der Grund des Erwachens. Man sollte demnach ((wie es im 2. Satze der Fall ist)) das Subjekt le chant des merles des 1. Satzes und les chants des marins im letzten Satze als logische Aussagen am Ende erwarten.) P. E. S. 130 il s'en laisse toujours moins aisément tirer, S. 202 je crois qu'un passage de cette

lettre te concerne (!), C. V. S. 77 sur lequel sa barbe en cascade d'argent s'épandait, S. 77 un bain de sable brûlant, au-dessous duquel une lampe à alcool veillait, F. M. S. 323 dans la chaire, le vieux La Pérouse siégeait, S. 371 les compliments outrés de Justinien manifestement le gênèrent. (Der Ton liegt auf manifestement.) S. 380 auprès d'Edouard ce qu'il avait de meilleur en lui s'exaltait.

Umgekehrt liegen natürliche die Fälle, in denen das Verb auch wirklich die logische Aussage im Satze darstellt, wo es aber trotz seiner Bedeutung nicht das Ende des Satzes einnimmt: N. T. S. 133 tu n'as pas vu les murs de cette cité musulmane rougir le soir, s'éclairer faiblement la nuit.

Gerade der Gegensatz rougir und s'éclairer ist hier das Wichtige und Bedeutungsvolle der Aussage; aber dadurch, daß es nicht am Ende des Satzes steht, ist jede Möglichkeit genommen, ihm den emphatischen und tonischen Nachdruck zu verleihen, den man ihm im anderen Falle geben würde. Einige weitere Beispiele: P. E. S. 131 nous hivernions sans doute, S. 180 un instant elle s'interrompit devant mon geste, puis continua du même ton (Gegensatzpaar: s'interrompit — continua). C. V. S. 36 sur son indéfectible onction souriante tout glisse (statt glisse tout), sarcasme, moquerie — et sans doute elle a pris son parti depuis longtemps de l'isolement de la vie (das Wichtige ist depuis longtemps; aber dadurch, daß longtemps sich in die durchaus enge Verbindung Substantiv + substantivischem Attribut im Genetiv einschiebt, wird ihm jeder Nachdruck genommen, während das isolement de la vie, das für den Leser nach dem, was vorausgeht, nichts Neues mehr ist, trotz seiner Bedeutungslosigkeit die Haupttonstelle im Satze einnimmt. Sehr deutlich ist auch folgendes Beispiel: C. V. S. 172 il fallait à tout prix donner le change.

All die angeführten Beispiele (die zum größten Teil auch zur Illustrierung des im vorhergehenden Kapitel Gesagten dienen könnten) laufen der sog. pädagogischen oder eingestellten Wortstellung zuwider.

Man nehme aus jedem der gegebenen Sätze das Neue, das Bedeutende in Augenschein, niemals tritt es uns, vom Bekannten ausgehend, eben als das Neue und gleichzeitig als das „Echowort" am Ende des Satzes entgegen. Vom Standpunkt der eingestellten Wortstellung hätten wir es also immer mit einer Inversion zu tun. Müssen wir infolgedessen notwendigerweise auf das Gegen-

sätzliche, die impulsive Wortstellung für sie schließen? Ich glaube nicht.

Hören wir, was Jacques Rivière sagt. „Alles im Satze ist der Bewegung, die er zeichnet, unterstellt; alles ist so geordnet, daß die Aufmerksamkeit nicht davon abgelenkt wird; nur an ihr darf man Geschmack finden; die Einzelteile münden ineinander, werden so vertraut miteinander, daß man ohne Stoß von einem zum anderen übergeht, und daß man erst bemerkt, daß man einen Satz verlassen hat, wenn man sich zu seiner Überraschung bereits im nächsten befindet[1])."

Das ist es also: Die ondulation, das sanfte écoulement, das schon im Traité du Narcisse, in dem das Wesen Gides bereits keimhaft ausgesprochen liegt, von so großer Bedeutung war, ist das oberste Stilprinzip Gidescher Sprachkunst, und es entspringt aus des Dichters eigentümlichem Drang des nirgendshaften-bleiben-Können, desselben Dranges, der ihn sagen läßt: N. T. S. 67 la nécessité le l'option me fut toujours intolérable; choisir m'apparaissait non tant élire que repousser ce que je n'élisais pas; und an einer anderen Stelle (Prétextes103): j'ai en horreur tous les partis pris, denn alle feste Stellungnahme ist Zeichen der Erstarrung, des Haftenbleibens.

Für Gide, der nie Stellung nimmt zu seinen Romanfiguren, der alle Fragen offen läßt und gar am liebsten ein jedes seiner Bücher beschließen möchte mit einem «à suivre», der in seinen feinsinnigen kritischen Aufsätzen (Prétextes und Nouveaux Prétextes) sich von jedem aufsteigenden Gedanken, von der leisesten Schwingung eines Skrupels davontragen läßt, dem es peinlich, sichtlich peinlich ist, eine Frage abschließend zu beantworten, der sich alle Wege offen halten möchte, — für diesen Gide kann es kein bezeichnenderes sprachliches Merkmal seines Wesens geben als die besprochene Neigung, dem Ende des Satzes seine Wucht zu nehmen und es leise abzudämpfen; denn so fließt der Rhythmus, der gedankliche und sprachliche, ungehemmter und ohne Stoß in den nächsten Satz über.

Und damit wären wir bei einer Spracheigentümlichkeit Gides angelangt, die der soeben dargestellten vollkommen entspricht, und die ich bezeichnen möchte mit „Schwächung des Satzanfanges".

---

[1]) A. a. O. S. 152.

Diese liegt zunächst vor in den Fällen, wo dem einleitenden Subjekt ein attributivisches Adjektiv vorausgeht (Typus N. 13: la calme gravitation opérait seule lentement la révolution de l'ensemble). Es wird dadurch der erste stärkere Akzent (gravitátion) mehr zur Mitte des Satzes hin verlagert. Die Folge davon ist eine bedeutende Entlastung des Satzanfanges; die Stimme ist gezwungen, eine längere Zeit in der Ebene zu verweilen, bevor der Anstieg zum Akzent des Subjekts beginnt. Der Ansatz der Satzwelle ist somit sanfter und schließt sich dem des vorhergehenden Satzes zwangloser an. Aber dieser Fall ist die natürliche Folge der schon behandelten Stellung des Adjektivs zum Substantiv und bedarf deshalb keiner eingehenden Darstellung mehr.

Ein öfter begegnendes Stilmittel ist die Unterdrückung des Subjekts. Diese Eigenart ist noch nicht besonders auffällig, wenn von zwei an und für sich gleichwertigen Hauptsätzen der zweite durch puis eingeleitet wird. N. S. 12 il interroge, puis médite. P. E. S. 45 elle posa sa main sur ma tête, dit encore: que Dieu vous garde, mes enfants: Que Dieu vous garde tous les deux, puis tomba dans une sorte d'assoupissement, S. 208 un ruisseau que ne tarit, dit-on, aucun été, l'alimente, puis fuit à travers le jardin . . . C. V. S. 51 Il écouta quelques instants le chant pur d'un merle invisible. Puis rentra dans la chambre où Marguerite reposait déjà., S. 76 Il regagna le Luxembourg, puis après un sommaire repas au Gambrinus voisin de l'Odéon, remonta prestement dans sa chambre, S. 42 Il se souleva . . .; puis enfonça ses pieds dans le cuir; puis se dressa tout droit sur ses jambes; puis, incertain encore, un bras tendu en avant, l'autre en arrière, il fit deux pas le long du lit, trois pas, puis à travèrs la chambre, S. 170 Devant le pont-levis de l'entrée il passait, repassait, l'âme sombre et découragée, puis s'écartait jusqu'au bord du Tibre. F. M. S. 22 il répéta bien vite adieu, puis partit . . ., S. 314 Il répéta stupidement: «Monsieur de la Pérouse est mort» Puis replongea dans le mutisme.

Durch die Unterdrückung des Subjektspronomens ist eine mehrfache Wirkung erzielt. Würde zunächst das Subjekt je, il dem puis gleich folgen, so würde damit das einleitende puis ein wenig vom übrigen Satzgefüge abgesondert. Es entstände ein leichtes Hindernis in Hinsicht auf eine sanfte Überleitung. So aber bildet es mit dem folgenden Verb eher eine rhythmische Einheit. Während es im ersten Falle einen selb-

ständigen Akzent beansprucht, stellt es jetzt sozusagen ein rhythmisches Proklitikon dar. Das bedeutet aber eine Erleichterung für die Einschiffung in diesen nächsten mit puis beginnenden Satz.

Sodann ist aber durch das Fehlen des Subjekts die Scheidelinie zu dem vorhergehenden Satze weniger fühlbar geworden. Obwohl inhaltlich absolut selbständig, gewinnt der puis-Satz dadurch das Ansehen eines Anhängsels, rhythmisch wird er leicht nur als Fortsetzung aufgefaßt. Das zeigt sich schon äußerlich dadurch, daß in der Mehrzahl der Fälle die Abtrennung vom vorhergehenden Satze nur durch Kommata, nicht, wie es seine Selbständigkeit beanspruchen könnte, durch Punkt oder Semikolon sichtbar gemacht wird.

Wenn auch vorliegende Fälle seit dem 18. Jahrhundert nichts Außerordentliches mehr darstellen, so ist die Vorliebe, mit der Gide sich ihrer bedient, doch im ganzen Zusammenhang bedeutungsvoll.

Unterdrückung des Subjektes findet sich auch gern nach mais.

N. S. 12 Narcisse regarde émerveillé; — mais ne comprend pas bien. C. V. S. 125 l'épouse s'attardait à Paris l'hiver, mais aux premiers beaux jours regagnait . . . F. M. S. 315 à présent je me souvenais de tout, mais m'étonnai. S. 378 Il avait trébuché, mais cette foi n'était pas tombé, S. 407/408 j'ai dû avouer que Georges n'avait pu s'en ressaisir; mais me suis engagé à les rechercher moi-même dès matin.

Auch sonst fehlt das Subjekt nach Adverbien oder adverbiellen Bestimmungen. C. V. S. 55 il saisit le porte-plume de son épouse; sur un papier violâtre et délicatement parfumé commença (vor commença fehlt Komma!), S. 57/58 Julius frappa; en vain; timidement poussa la porte un peu plus. F. M. S. 323 . . . il avait dû se joindre à eux, et, durant le trajet du lycée à la «boite» avait entendu leurs propos. (Besonders fühlbar, weil man zum mindesten avait dû entendre erwartet hätte.)

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Heinrich Schulz, wurde am 20. März 1903 zu Drensteinfurt, Kreis Lüdinghausen geboren.

Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit.

Von Ostern 1909 bis Ostern 1915 besuchte ich die Volksschule, von Ostern 1915 bis Ostern 1918 die Rektoratsschule meines Geburtsortes. Ostern 1918 trat ich in die Untertertia des Gymnasiums zu Coesfeld ein, welches ich Ostern 1923 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Ich studierte Neuere Sprachen, Germanistik und Philosophie an den Universitäten Münster (Sommersemseter 1923), Kiel (Wintersemester 1923/24 bis Sommersemester 1924), Wien (Wintersemester 1924/25 bis Sommersemester 1925), Kiel (Wintersemester 1925), Marburg (Sommersemester 1926 bis Wintersemester 1928/29).

Das Rigorosum bestand ich am 18. Juli 1928. Seitdem halte ich mich in Marburg auf.

Meine akademischen Lehrer waren in Münster die Herren Professoren Keller, Schwering, Wiese, in Kiel Ebeling, Holthausen, Kauffmann, Mensing, Scholz, Wolff, in Wien Arnold, Brecht, Castle, Ettmayer, Gomperz, Grienberger, Jellinek, Küchler, Kralik, Wurzbach, in Marburg Deutschbein, Glaser, Elster, Jaensch, Rehmke, Schulze, Spitzer. Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Prof. Spitzer, dessen wissenschaftliche Art mir zu vorliegender Arbeit Anregung und Vorbild war.